

SAMUEL BECKETT

**LE MONDE
ET
LE PANTALON**

suivi de

PEINTRES DE L'EMPÊCHEMENT



LES ÉDITIONS DE MINUIT

SAMUEL BECKETT

LE MONDE
ET LE PANTALON

suivi de

PEINTRES DE L'EMPÊCHEMENT



LES ÉDITIONS DE MINUIT

© by LES ÉDITIONS DE MINUIT pour l'édition papier
1989 pour *Le Monde et le Pantalon*
1990 pour *Peintres de l'empêchement*

© 2014 by LES ÉDITIONS DE MINUIT pour la présente édition électronique
www.leseditionsdeminuit.fr
ISBN 9782707330505

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

Table des matières

LE MONDE ET LE PANTALON

PEINTRES DE L'EMPÊCHEMENT

LE MONDE
ET LE PANTALON

LE CLIENT : Dieu a fait le monde en six jours, et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en six mois.

LE TAILLEUR : Mais, monsieur, regardez le monde, et regardez votre pantalon.

Pour commencer, parlons d'autre chose, parlons de doutes anciens, tombés dans l'oubli, ou résorbés dans des choix qui n'en ont cure, dans ce qu'il est convenu d'appeler des chefs-d'œuvre, des navets et des œuvres de mérite.

Doutes d'amateur, bien entendu, d'amateur bien sage, tel que les peintres le rêvent, qui arrive les bras ballants et les bras ballants s'en va, la tête lourde de ce qu'il a cru entrevoir. Quelle rigolade les soucis de l'exécutant, à côté des affres de l'amateur, que notre iconographie de quatre sous a gavé de dates, de périodes, d'écoles, d'influences, et qui sait distinguer, tellement il est sage, entre une gouache et une aquarelle, et qui de temps en temps croit deviner ce qu'il aime, tout en gardant l'esprit ouvert. Car il s'imagine, le pauvre, que rien de ce qui est peinture ne doit lui rester étranger.

Ne parlons pas de la critique proprement dite. La meilleure, celle d'un Fromentin, d'un Grohmann, d'un McGreevy, d'un Sauerlandt, c'est de l'Amiel. Des hystérectomies à la truelle. Et comment en serait-il autrement ? Peuvent-ils seulement citer ? Quand Grohmann démontre chez Kandinsky des réminiscences du graphique mongol, quand McGreevy rapproche si justement Yeats de Watteau, où vont les rayons ? Quand Sauerlandt se prononce, avec finesse et – soyons justes – parcimonie, sur le cas du grand peintre inconnu qu'est Bellmer, où cela retombe-t-il ? *Das geht mich nicht an*, disait Bellmer, que les écrits de Herr Heidegger faisaient cruellement souffrir. Il le disait fort modestement.

Ou alors, on fait de l'esthétique générale, comme Lessing. C'est un jeu charmant.

Ou alors on fait de l'anecdote, comme Vasari et Harper's Magazine.

Ou alors on fait des catalogues raisonnés, comme Smith.

Ou alors on se livre franchement à un bavardage désagréable et confus. C'est le cas ici.

Avec les mots on ne fait que se raconter. Eux-mêmes les lexicographes se déboutonnent. Et jusque dans le confessionnal on se trahit.

Ne pourrait-on attenter à la pudeur ailleurs que sur ces surfaces peintes presque toujours avec amour et souvent avec soin, et qui elles-mêmes sont des aveux ? Il semble que non. Les copulations contre nature sont très cotées, parmi les amateurs du beau et du rare. Il n'y a qu'à s'incliner devant le savoir-vivre.

Achevé, tout neuf, le tableau est là, un non-sens. Car ce n'est encore qu'un tableau, il ne vit encore que de la vie des lignes et des couleurs, ne s'est offert qu'à son auteur. Rendez-vous compte de sa situation. Il attend, qu'on le sorte de là. Il attend les yeux, les yeux qui, pendant des siècles, car c'est un tableau d'avenir, vont le charger, le noircir, de la seule vie qui compte, celle des bipèdes sans plumes. Il finira par en crever. Peu importe. On le rafistolera. On le rabibochera. On lui cachera le sexe et on lui soutiendra la gorge. On lui fouttra un gigot à la place de la fesse, comme on l'a fait pour la Vénus de Giorgione à Dresde. Il connaîtra les caves et les plafonds. On lui tombera dessus avec des parapluies et des crachats, comme on l'a fait pour le Lurçat à Dublin. Si c'est une fresque de cinq mètres de haut sur vingt-cinq de long, on l'enfermera dans une serre à tomates, ayant préalablement eu le soin d'en aviver les couleurs avec de l'acide azotique, comme on l'a fait pour le *Triomphe de César* de Mantegna à Hampton Court. Chaque fois que les Allemands n'auront pas le temps de le déménager, il se transformera en champignon dans un garage abandonné. Si c'est un Judith Leyster, on le donnera à Hals. Si

c'est un Giorgione et qu'il soit trop tôt pour le donner encore au Titien, on le donnera à Dosso Dossi (Hanovre). Monsieur Berenson s'expliquera dessus. Il aura vécu, et répandu de la joie.

Ceci explique pourquoi les tableaux ont tellement meilleure mine au musée que chez le particulier.

Ceci explique pourquoi *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac est à tant de chevets. L'œuvre soustraite au jugement des hommes finit par expirer, dans d'effroyables supplices. L'œuvre considérée comme création pure, et dont la fonction s'arrête avec la genèse, est vouée au néant.

Un seul amateur (éclairé) l'aurait sauvée. Un seul de ces messieurs au visage creusé par les enthousiasmes sans garantie, aux pieds aplatis par des stations innombrables, aux doigts usés par des catalogues à cinquante francs, qui regardent d'abord de loin, ensuite de près, et qui consultent du pouce, dans les cas particulièrement épineux, le relief de l'impasto. Car il n'est pas question ici de l'animal grotesque et méprisable dont le spectre hante les ateliers, comme celui du tapir les turnes normaliennes, mais bien de l'inoffensif loufoque qui court, comme d'autres au cinéma, dans les galeries, au musée et jusque dans les églises avec l'espoir – tenez-vous bien – de jouir. Il ne veut pas s'instruire, le cochon, ni devenir meilleur. Il ne pense qu'à son plaisir.

C'est lui qui justifie l'existence de la peinture en tant que chose publique.

Je lui dédie les présents propos, si bien faits pour l'obnubiler davantage.

Il ne demande qu'à jouir. L'impossible est fait pour l'en empêcher.

L'impossible est fait notamment pour que des tranches entières de peinture moderne lui soient tabou.

L'impossible est fait pour qu'il choisisse, pour qu'il prenne parti, pour qu'il accepte a priori, pour qu'il rejette a priori, pour qu'il cesse de regarder, pour qu'il cesse d'exister, devant une chose qu'il aurait pu simplement aimer, ou trouver moche, sans savoir pourquoi.

On lui dit :

« Ne vous approchez pas de l'art abstrait. C'est fabriqué par une bande d'escrocs et d'incapables. Ils ne sauraient faire autre chose. Ils ne savent pas dessiner. Or Ingres a dit que le dessin est la probité de l'art. Ils ne savent pas peindre. Or Delacroix a dit que la couleur est la probité de l'art. Ne vous en approchez pas. Un enfant en ferait autant. »

Qu'est-ce que ça peut lui faire, que ce soient des escrocs, s'ils lui procurent du plaisir ? Qu'est-ce que ça peut lui faire, qu'ils ne sachent pas dessiner ? Cimabue savait-il dessiner ? Qu'est-ce que ça veut dire : savoir dessiner ? Qu'est-ce que ça peut lui faire, que les enfants puissent en faire autant ? Qu'ils en fassent autant. Ce sera merveilleux. Qu'est-ce qui les en empêche ? Leurs parents peut-être. Ou n'en auraient-ils pas le temps ?

On lui dit :

« Ne perdez pas votre temps avec les réalistes, avec les surréalistes, avec les cubistes, avec les fauves, avec les apprivoisés, avec les impressionnistes, avec les expressionnistes, etc. » Et chaque fois on lui donne des raisons excellentes. Il s'en faut de peu qu'on ne lui dise de ne pas s'acoquiner avec les déplorables siècles de peinture précézanienne.

On lui dit :

« Tout ce qui est bon en peinture, tout ce qui est viable, tout ce que vous pouvez admirer sans crainte, se trouve sur une ligne qui va depuis les grottes des Eyzies jusqu'à la Galerie de France. »

On ne précise pas si c'est une ligne préétablie ou si c'est un tracé qui se déroule au fur et à mesure comme la bave de la limace. On ne lui montre pas à quels signes il peut savoir si un tableau donné s'y rattache. C'est une ligne invisible. Serait-ce par hasard un plan, leur ligne ?

On lui dit :

« N'a le droit d'abandonner l'expression directe que celui qui en est capable. La peinture à déformation est le refuge de tous les ratés. »

Droit ! Depuis quand l'artiste, comme tel, n'a-t-il pas tous les droits, c'est-à-dire aucun ? Il lui sera peut-être bientôt interdit d'exposer, voire de travailler, s'il ne peut justifier de tant d'années d'académie.

D'identiques bêlements saluaient, il y a cent cinquante ans, le vers libre et la gamme par tons.

On lui dit :

« Picasso, c'est du bon. Vous pouvez y aller avec confiance. »

Et il n'entendra plus les ronflements homériques.

On lui dit, avec une grande bonté :

« Tout est objet pour la peinture, sans excepter les états d'âme, les rêves et même les cauchemars, à condition que la transcription en soit faite avec des moyens plastiques. »

Serait-ce par hasard l'emploi ou le non-emploi de ces engins qui déciderait de la présence ou de l'absence, sur la ligne précitée, d'un tableau donné ?

Il serait en tout état de cause utile, et même intéressant, de savoir ce qu'on entend par moyens plastiques. Or personne ne le saura jamais. C'est une chose que seuls les initiés subodorent.

Mais supposons que la définition en soit acquise, une fois pour toutes, de telle sorte que n'importe quel chassieux pourra s'écrier, devant le tableau à juger : « C'est bien, les moyens sont plastiques », et qu'il soit établi en même temps que seule est bonne la peinture qui s'en sert. Que dire, en ce cas, de l'artiste qui y renoncerait ?

Ceci soulève de vastes et ténébreux problèmes d'esthétique pratique, je parle de ceux ayant trait au pompier, à l'hypopompier, à l'hyperpompier et au pompier de propos délibéré, à leurs rapports réciproques et zones de clivage, et, d'une manière générale, à la légitimité, pardon, à l'opportunité, de la malfaçon créatrice voulue.

On lui dit :

« Dali, c'est du pompier. Il ne saurait faire autre chose. »

Voilà ce qui s'appelle ne rien laisser au hasard. On étrangle d'abord, puis on éventre.

Les jugements jumelés prospèrent en ce moment. Ils en disent long sur les juges.

Je propose le spécimen ci-dessus comme modèle du genre. Il est court, clair, bien balancé (affirmation d'abord, négation ensuite), gentiment transcendantal, facile à prononcer pour les Anglo-Saxons et sans réplique. C'est-à-dire qu'il faudrait commencer la réplique vers l'âge de quinze ans, au plus tard.

Il n'y aurait pas trop de dix volumes d'analyses nauséabondes pour en extirper l'énorme et malin malentendu, celui qui empoisonne depuis si longtemps, sur le plan de l'idée, les rapports entre peintres, entre amateurs, entre peintres et amateurs.

Car si ce n'est pas Dali, c'est un autre ; et si ce n'est pas pompier, c'est autre chose.

Voyons seulement quelques-unes des questions qui se posent, quand nous aurons admis que pompier a un sens et que Dali, volontairement ou involontairement, en présente les flétrissures.

Pourquoi ne ferait-il pas du pompier, délibérément, si cela fait son affaire ?

Ne peut-on concevoir le pompier et le non-pompier réunis, celui-là au service de celui-ci ? La prose de *La Princesse d'Élide* serait-elle aussi belle, s'il n'y avait pas les vers ? Les paysages de Claude ne doivent-ils vraiment rien au staffage ?

Comment peut-on savoir qu'il ne saurait faire autre chose ? A-t-il signé un procès-verbal dans ce sens ? Le fait qu'il n'a jamais fait autre chose ? Et pourquoi n'aurait-il pas fait du pompier, rien que du pompier, depuis sa plus tendre enfance, si cela faisait son affaire ?

Et pourquoi, ne sachant faire que du pompier, n'en tirerait-il pas une chose admirable ? Parce que pompier admirable est une *contradictio in*

adjecto ? Le fut.

Et ainsi de suite.

Voilà une infime partie de ce qu'on dit à l'amateur.

On ne lui dit jamais :

« Il n'y a pas de peinture. Il n'y a que des tableaux. Ceux-ci, n'étant pas des saucisses, ne sont ni bons ni mauvais. Tout ce qu'on peut en dire, c'est qu'ils traduisent, avec plus ou moins de pertes, d'absurdes et mystérieuses poussées vers l'image, qu'ils sont plus ou moins adéquats vis-à-vis d'obscurités internes. Quant à décider vous-même du degré d'adéquation, il n'en est pas question, puisque vous n'êtes pas dans la peau du tendu. Lui-même n'en sait rien la plupart du temps. C'est d'ailleurs un coefficient sans intérêt. Car pertes et profits se valent dans l'économie de l'art, où le tu est la lumière du dit, et toute présence absence. Tout ce que vous saurez jamais d'un tableau, c'est combien vous l'aimez (et à la rigueur pourquoi, si cela vous intéresse). Mais cela non plus vous ne le saurez probablement jamais, à moins de devenir sourd et d'oublier vos lettres. Et le temps viendra où, de vos visites au Louvre, car vous n'irez plus qu'au Louvre, il ne vous restera que des souvenirs de durée : "Suis resté trois minutes devant le sourire du Professeur Pater, à le regarder." »

Voilà une infime partie de ce qu'on ne dit jamais à l'amateur. Ce n'est manifestement pas plus vrai que le reste. Mais cela le changerait.

La peinture (puisque'il n'y en a pas) d'Abraham et Gerardus van Velde est peu connue à Paris, c'est-à-dire peu connue. Ils y travaillent pourtant depuis vingt ans, depuis seize ans.

Celle d'A. van Velde est particulièrement peu connue. Ses tableaux ne sont pour ainsi dire jamais sortis de l'atelier, à moins que ne compte comme sortie l'annuelle aération tête en bas aux Indépendants. De cette longue réclusion ils émergent, aujourd'hui, aussi frais que s'ils n'avaient jamais cessé, depuis leurs débuts, d'être admirés, tolérés et vilipendés.

Aucune exposition, même modeste, n'a jamais rassemblé à Paris les toiles soit de l'un, soit de l'autre.

Par contre, une importante exposition G. van Velde a eu lieu à Londres, en 1938, à la Galerie Guggenheim Jeune. Étrange rencontre. De nombreuses toiles de lui sont restées en Angleterre.

Ils ont travaillé surtout à Paris et dans ses abords immédiats. A. van Velde a cependant séjourné en Corse (1929-1931) et à Majorque (1932-1936).

J'allais oublier le plus important. A. van Velde est né à La Haye en octobre 1895. Ce fut l'instant des brumes. G. van Velde est né près de Leyde, en avril 1897. Ce fut l'instant des tulipes.

Ce qui suit ne sera qu'une défiguration verbale, voire un assassinat verbal, d'émotions qui, je le sais bien, ne regardent que moi. Défiguration, à bien y penser, moins d'une réalité affective que de sa risible empreinte cérébrale. Car il suffit que je réfléchisse à tous les plaisirs que me donnaient, à tous les plaisirs que me donnent, les tableaux d'A. van Velde, et à tous les plaisirs que me donnaient, à tous les plaisirs que me donnent, les tableaux de G. van Velde, pour que je les sente m'échapper, dans un éboulement innombrable.

Donc, un double massacre.

Quant à la forme, elle aura forcément les allures d'une suite de propositions apodictiques. C'est la seule manière de ne pas se mettre en avant.

Il importe tout d'abord de ne pas confondre les deux œuvres. Ce sont deux choses, deux séries de choses, absolument distinctes. Elles s'écartent, de plus en plus, l'une de l'autre. Elles s'écarteront, de plus en plus, l'une de l'autre. Comme deux hommes qui, partis de la porte de Châtillon, s'achemineraient, sans trop bien connaître le chemin, avec de fréquents arrêts pour se donner du courage, l'un vers la rue du Champ-de-l'Alouette, l'autre vers l'île des Cygnes.

Il importe ensuite d'en bien saisir les rapports. Qu'ils se ressemblent, deux hommes qui marchent vers le même horizon, au milieu de tant de couchés, d'assis et de transportés en commun.

Parlons d'abord de l'aîné. Son originalité est, des deux, de loin la plus facile à saisir, la plus éclatante. La peinture de G. van Velde est excessivement réticente, agit par des irradiations que l'on sent défensives, est douée de ce que les astronomes appellent (sauf erreur) une grande vitesse d'échappement. Tandis que celle d'A. van Velde semble figée dans un vide lunaire. L'air l'a quittée.

J'exagère.

Je pense surtout aux dernières toiles, celles que G. van Velde vient de rapporter du Midi, celles qu'A. van Velde a faites en 1940 et 1941 (il n'a rien fait depuis). Le contraste se faisait moins sentir il y a dix ans. Mais il éclatait déjà.

Cette distribution des rôles est des plus inattendues. Tout laissait prévoir l'inverse. Et j'ai bien peur que nous n'allions vers des constatations qui devront les renverser en effet, pour tout esprit soucieux de cohérence.

D'où vient cette impression de chose dans le vide ? De la façon ? C'est comme si l'on disait que l'impression de bleu vient du ciel. Cherchons un cercle plus ample.

Nous avons affaire chez Abraham van Velde à un effort d'aperception si exclusivement et farouchement pictural que nous autres, dont les réflexions sont tout en murmures, ne le concevons qu'avec peine, ne le concevons qu'en l'entraînant dans une sorte de ronde syntaxique, qu'en le plaçant dans le temps.

(Je note, littéralement entre parenthèses, le curieux effet, dont j'ai été témoin plus d'une fois, que produisent ces tableaux sur le spectateur de bonne foi. Ils le privent, même le plus prompt au commentaire, de l'usage de la parole. Ce n'est point un silence de bouleversé, à en juger

par les éloquentes réfutations qui finissent quand même par couler. C'est un silence, on dirait presque de convenance, comme celui qu'on garde, tout en se demandant pourquoi, devant un muet.)

Écrire aperception purement visuelle, c'est écrire une phrase dénuée de sens. Comme de bien entendu. Car chaque fois qu'on veut faire faire aux mots un véritable travail de transbordement, chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s'alignent de façon à s'annuler mutuellement. C'est, sans doute, ce qui donne à la vie tout son charme.

Car il ne s'agit nullement d'une prise de conscience, mais d'une prise de vision, d'une prise de vue tout court. Tout court ! Et d'une prise de vision au seul champ qui se laisse parfois voir sans plus, qui n'insiste pas toujours pour être mal connu, qui accorde par moments à ses fidèles d'en ignorer tout ce qui n'est pas apparence : au champ intérieur.

Espace et corps, achevés, inaltérables, arrachés au temps par le faiseur de temps, à l'abri du temps dans l'usine à temps (qui passait sa journée dans le Sacré-Cœur pour ne plus avoir à le voir ?), voilà ce qui vaut bien Barbizon et le ciel de la Pérouse. C'en est, d'ailleurs, dans un sens l'aboutissement.

Les oiseaux sont tombés, Manto se tait, Tirésias ignore.

Ignorance, silence et l'azur immobile, voilà la solution de la devinette, la toute dernière solution.

Pour d'aucuns.

À quoi les arts représentatifs se sont-ils acharnés, depuis toujours ? À vouloir arrêter le temps, en le représentant.

Que de vols, de courses, de fleuves, de flèches. Que de chutes et d'ascensions. Que de fumée. Nous avons eu jusqu'au jet d'urine (brebis du divin Potter), symbole par excellence de la fuite des heures.

Nous n'en serons jamais assez reconnaissants.

Mais il était peut-être temps que l'objet se retirât, par-ci par-là, du monde dit visible.

Le « réaliste », suant devant sa cascade et pestant contre les nuages, n'a pas cessé de nous enchanter. Mais qu'il ne vienne plus nous emmerder avec ses histoires d'objectivité et de choses vues. De toutes les choses que personne n'a jamais vues, ses cascades sont assurément les plus énormes. Et, s'il existe un milieu où l'on ferait mieux de ne pas parler d'objectivité, c'est bien celui qu'il sillonne, sous son chapeau parasol.

La peinture d'A. van Velde serait donc premièrement une peinture de la chose en suspens, je dirais volontiers de la chose morte, idéalement morte, si ce terme n'avait de si fâcheuses associations. C'est-à-dire que la chose qu'on y voit n'est plus seulement représentée comme suspendue, mais strictement telle qu'elle est, figée réellement. C'est la chose seule isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir. La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre.

La boîte crânienne a le monopole de cet article.

C'est là que parfois le temps s'assoupit, comme la roue du compteur quand la dernière ampoule s'éteint.

C'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir. Dans le noir qui ne craint plus aucune aube. Dans le noir qui est aube et midi et soir et nuit d'un ciel vide, d'une terre fixe. Dans le noir qui éclaire l'esprit.

C'est là que le peintre peut tranquillement cligner de l'œil.

Nous sommes loin du fameux « droit » de la peinture de créer ses objets. C'est le plein air qui appelle cette opération audacieuse.

Loin également des bambochades du surréel.

Des rapports d'outillage avec la grande école de peinture critique – critique de ses objets, critique de ses moyens, critique de ses buts, critique de sa critique, et dont nous ne sommes encore qu'aux magnificences siennoises.

Il y avait une fois un homme qu'on appelait le grand Thomas...

Inutile de chercher l'originalité d'A. van Velde ailleurs que dans cette objectivité prodigieuse, car tout le reste s'y rattache, non certes comme conséquence, ni comme effet, mais dans le sens que la même occasion l'a suscité. Je parle de tout ce que cette peinture présente d'irraisonné, d'ingénu, de non combiné, de mal léché.

Impossible de raisonner sur l'unique. La peinture raisonnée, c'est celle dont chaque touche est une synthèse, chaque ton l'élue d'entre mille, chaque trait symbole, et qui s'achève dans des tortillements d'enthymème. C'est la nature morte au papillon. C'est la machine à coudre sur la table d'opération. C'est la figure vue de face et de profil à la fois. C'est sans doute aussi la dame aux seins dorsaux, quoique ceci ne soit pas certain. Elle produit des chefs-d'œuvre à sa façon.

Impossible de vouloir autre l'inconnu, l'enfin vu, dont le centre est partout et la circonférence nulle part ; ni le seul agent capable de le faire cesser ; ni le but, qui est de le faire cesser. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, de ne plus voir cette chose adorable et effrayante, de rentrer dans le temps, dans la cécité, d'aller s'ennuyer devant les tourbillons de viande jamais morte et frissonner sous les peupliers. Alors on la montre, de la seule façon possible.

Impossible de mettre de l'ordre dans l'élémentaire.

On la montre ou on ne la montre pas.

La peinture conjecturale lui a fourni l'outil. Son emprise ne va pas plus loin. Cet outil, A. van Velde l'a bien modifié depuis. On n'en sent pas moins la provenance. Il l'a adapté aux besoins de son travail, lequel n'a rien de conjectural.

Il y a des Braque qui ressemblent à des méditations plastiques sur les moyens mis en œuvre. D'où cette étrange impression d'hypothèse qui s'en dégage. Le définitif est toujours pour demain. Il semble que cette

remarque soit pertinente pour une grande partie, et non la moindre, de ce qu'on appelle la peinture moderne vivante.

Chez A. van Velde, rien de pareil. Il affirme. Même pas. Il constate. Ses moyens ont la spécificité d'un spéculum, n'existent que par rapport à leur fonction. Il ne s'y intéresse pas suffisamment pour en douter. Il ne s'intéresse qu'à ce qu'ils reflètent.

Nous touchons ici à quelque chose de fondamental et qui pourrait permettre de saisir en vertu de quoi exactement il existe, depuis Cézanne, toute une peinture coupée de ses antécédents (que de temps elle a perdu en voulant s'y rattacher), et en vertu de quoi, à son tour, la peinture d'A. van Velde se détache de celle-ci.

L'art adore les sauts.

Passer de cette fidélité massive à la peinture de G. van Velde, c'est passer de *L'Homme au heaume* à la *Vue de Delft*, de la Sixtine aux Loges (je compare des rapports).

C'est un passage difficile.

Que dire de ces plans qui glissent, ces contours qui vibrent, ces corps comme taillés dans la brume, ces équilibres qu'un rien doit rompre, qui se rompent et se reforment à mesure qu'on regarde ? Comment parler de ces couleurs qui respirent, qui halètent ? De cette stase grouillante ? De ce monde sans poids, sans force, sans ombre ?

Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tout cesse, sans cesse. On dirait l'insurrection des molécules, l'intérieur d'une pierre un millième de seconde avant qu'elle ne se désagrège.

C'est ça, la littérature.

Il serait préférable de ne pas s'exposer à ces deux façons de voir et de peindre, le même jour. Du moins dans les premiers temps.

Mettons la chose plus grossièrement. Achéons d'être ridicule.

A. van Velde peint l'étendue.

G. van Velde peint la succession.

Puisque, avant de pouvoir voir l'étendue, à plus forte raison avant de pouvoir la représenter, il faut l'immobiliser, celui-là se détourne de l'étendue naturelle, celle qui tourne comme une toupie sous le fouet du soleil. Il l'idéalise, en fait un sens interne. Et c'est justement en l'idéalisant qu'il a pu la réaliser avec cette objectivité, cette netteté sans précédent. C'est là sa trouvaille. Il la doit à un besoin tendu à l'extrême de voir clair.

Celui-ci, au contraire, est entièrement tourné vers le dehors, vers le tohu-bohu des choses dans la lumière, vers le temps. Car on ne prend connaissance du temps que dans les choses qu'il agite, qu'il empêche de voir. C'est en se donnant entièrement au dehors, en montrant le macrocosme secoué par les frissons du temps, qu'il se réalise, qu'il réalise l'homme si l'on préfère, dans ce qu'il a de plus inébranlable, dans sa certitude qu'il n'y a ni présent ni repos. C'est la représentation de ce fleuve où, selon le modeste calcul d'Héraclite, personne ne descend deux fois.

C'est un drôle de *memento mori*, la peinture radieuse de G. van Velde. Je le note en passant.

Aucun rapport avec la peinture à montre à arrêt, celle qui, pour avoir accordé aux nénuphars deux minutes par jour pendant l'éternité du psalmiste, croit avoir bloqué la rotation terrestre, sans parler des ennuyeux gigotements des astres inférieurs. Chez G. van Velde, le temps galope, il l'éperonne avec une sorte de frénésie de Faust à rebours.

« Voilà ce que nous sommes », disent ses toiles. Et elles ajoutent : « C'est une chance. »

Avec cela c'est une peinture d'un calme et d'une douceur extraordinaires. Décidément, je n'y comprends rien. Elle ne fait pas de bruit. Celle de A. van Velde fait un bruit très caractérisé, celui de la porte qui claque au loin, le petit bruit sourd de la porte qu'on vient de faire claquer à l'arracher du mur.

Deux œuvres en somme qui semblent se réfuter, mais qui en fait se rejoignent au cœur du dilemme, celui même des arts plastiques : Comment représenter le changement ?

Ils se sont refusés, chacun à sa façon, aux biais. Ils ne sont ni musiciens, ni littérateurs, ni coiffeurs. Pour le peintre, la chose est impossible. C'est d'ailleurs de la représentation de cette impossibilité que la peinture moderne a tiré une bonne partie de ses meilleurs effets.

Mais ils n'ont ni l'un ni l'autre ce qu'il faut pour tirer parti plastiquement d'une situation plastique sans issue.

C'est qu'au fond la peinture ne les intéresse pas. Ce qui les intéresse, c'est la condition humaine. Nous reviendrons là-dessus.

Qu'est-ce qu'il leur reste, alors, de représentable, s'ils renoncent à représenter le changement ? Existe-t-il quelque chose, en dehors du changement, qui se laisse représenter ?

Il leur reste, à l'un la chose qui subit, la chose qui est changée ; à l'autre la chose qui inflige, la chose qui fait changer.

Deux choses qui, dans le détachement, l'une du bourreau, l'autre de la victime, où enfin elles deviennent représentables, restent à créer. Ce ne sont pas encore des choses. Cela viendra. En effet.

Ce sont là deux attitudes profondément différentes, et dont les principes hâtivement érigés en antithèse font les délices de la psychologie depuis toujours, depuis les *dyskoloï* et les *eukoloï*. Elles ont leurs racines dans la même expérience. Voilà ce qui est charmant. N'est-ce pas ?

L'analyse de cette divergence, si elle n'explique rien, aidera peut-être à situer les deux œuvres, l'un vis-à-vis de l'autre. Elle pourra éclairer notamment l'écart qu'ils accusent au point de vue style, écart dont il importe de pénétrer le sens profond si l'on veut éviter d'y fonder une confrontation toute en surface. On ne saurait trop y insister. Cette espèce de négligence catégorique, de hautaine incurie, cet usage méprisant de moyens souverains, qui traduisent si bien, chez l'aîné, l'urgence et la

primauté de la vision intérieure, deviendraient, chez l'autre, des fautes irréparables. Car celui-ci n'a pas affaire à la chose seule, coupée de ses amarres avec tout ce qui en faisait un simple échantillon de perdition, on dirait coupée de ses amarres avec elle-même, et dont le renflouement exige précisément ce mélange de maîtrise et d'ennui, mais à un objet infiniment plus complexe. À vrai dire, moins à un objet qu'à un processus, un processus senti avec une telle acuité qu'il en a acquis une solidité d'hallucination, ou d'extase. Il a affaire toujours au composé. Ce n'est plus le composé naturel, blotti dans ses mornes chatoiements quotidiens, mais les mêmes éléments restent en présence. Confronté par ce bloc impénétrable, A. van Velde l'a fait sauter pour en libérer ce dont il avait besoin.

Pour l'autre, cette solution était d'avance exclue.

Les deux choses devaient rester associées. Car on ne représente la succession qu'au moyen des états qui se succèdent, qu'en imposant à ceux-ci un glissement si rapide qu'ils finissent par se fondre, je dirais presque par se stabiliser, dans l'image de la succession même. Forcer l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même devienne chose, non pas simple conscience de limite, mais une chose qu'on peut voir et faire voir, et le faire, non pas dans la tête (les peintres n'ont pas de tête, lisez donc canevas à la place, ou estomac, aux endroits où je les en affuble), mais sur la toile, voilà un travail d'une complexité diabolique et qui requiert un métier d'une souplesse et d'une légèreté extrêmes, un métier qui insinue plus qu'il n'affirme, qui ne soit positif qu'avec l'évidence fugace et accessoire du grand positif, du seul positif, du temps qui charrie.

Existe-t-il, derrière ces barbouillages, un solide fonds de trucs pour tromper l'œil ? Sauraient-ils tracer l'arc-en-ciel sans l'aide du compas ? Prêter, que dis-je, donner du relief au cul d'un cheval emballé, sous la pluie ? Je ne leur ai jamais demandé.

La peinture des van Velde a d'autres secrets, qu'il serait facile de réduire (à l'impuissance) au moyen de ce qui précède. Mais je n'entends pas tout perdre.

Je n'ignore pas combien de tels développements doivent paraître arbitraires, schématiques et peu conformes aux images qui en furent l'occasion et l'aliment, aux images des images. Leur conférer des airs plus décents, plus persuasifs, à grand renfort de restrictions et de nuances, ne serait pas impossible sans doute. Mais ce n'est pas la peine.

Il n'a d'ailleurs été question à aucun moment de ce que font ces peintres, ou croient faire, ou veulent faire, mais uniquement de ce que je les vois faire.

Je tiens à le répéter, de crainte qu'on ne les prenne pour des cochons d'intellectuels.

Or on ne peut concevoir une peinture moins intellectuelle que celle-ci.

A. van Velde, en particulier, ne doit commencer à se rendre compte de ce qu'il a fait qu'environ dix ans après. Entendons-nous. Il sait chaque fois que ça y est, à la façon d'un poisson de haute mer qui s'arrête à la bonne profondeur, mais les raisons lui en sont épargnées.

Cela semble vrai aussi pour G. van Velde, avec les restrictions (nous y voilà) qu'impose son attaque si différente.

Ils me font penser à ce peintre de Cervantès qui, à la demande « Que peignez-vous ? », répondait : « Ce qui sortira de mon pinceau. »

Pour finir parlons d'autre chose, parlons de l'« humain ».

C'est là un vocable, et sans doute un concept aussi, qu'on réserve pour les temps des grands massacres. Il faut la peste, Lisbonne et une boucherie religieuse majeure, pour que les êtres songent à s'aimer, à foutre la paix au jardinier d'à côté, à être simplissimes.

C'est un mot qu'on se renvoie aujourd'hui avec une fureur jamais égalée. On dirait des dum-dum.

Cela pleut sur les milieux artistiques avec une abondance toute particulière. C'est dommage. Car l'art ne semble pas avoir besoin du cataclysme, pour pouvoir s'exercer.

Les dégâts sont considérables déjà.

Avec « Ce n'est pas humain », tout est dit. À la poubelle.

Demain on exigera de la charcuterie qu'elle soit humaine.

Cela, ce n'est rien. On a quand même l'habitude.

Ce qui est proprement épouvantable, c'est que l'artiste lui-même s'en est mis.

Le poète qui dit : Je ne suis pas un homme, je ne suis qu'un poète. Vite le moyen de faire rimer amour et congés payés.

Le musicien qui dit : Je donnerai la sirène à la trompette bouchée. Ça fera plus humain.

Le peintre qui dit : Tous les hommes sont frères. Allons, un petit cadavre.

Le philosophe qui dit : Protagoras avait raison.

Ils sont capables de nous démolir la poésie, la musique et la pensée pendant cinquante ans.

Surtout ne protestons pas.

Voulez-vous de l'existant sortable ? Mettez-lui un bleu. Donnez-lui un sifflet.

L'espace vous intéresse ? Faisons-le craquer.

Le temps vous tracasse ? Tuons-le tous ensemble.

La beauté ? L'homme réuni.

La bonté ? Étouffer.

La vérité ? Le pet du plus grand nombre.

Que deviendra, dans cette foire, cette peinture solitaire, solitaire de la solitude qui se couvre la tête, de la solitude qui tend les bras.

Cette peinture dont la moindre parcelle contient plus d'humanité vraie que toutes leurs processions vers un bonheur de mouton sacré.

Je suppose qu'elle sera lapidée.

Il y a les conditions éternelles de la vie. Et il y a son coût. Malheur à qui les distinguera.

Après tout on se contentera peut-être de huer.

Quoi qu'il en soit, on y reviendra.

Car on ne fait que commencer à déconner sur les frères van Velde.

J'ouvre la série.

C'est un honneur.

« Le monde et le pantalon » a été écrit au début de 1945 à l'occasion des expositions d'Abraham et de Gerardus van Velde respectivement aux galeries Mai et Maeght.

Il a été publié pour la première fois dans *Cahiers d'art*, volume 20/21, 1945-1946.

PEINTRES
DE L'EMPÊCHEMENT

J'ai dit tout ce que j'avais à dire sur la peinture des frères van Velde dans le dernier numéro des *Cahiers d'art* (à moins qu'il n'y en ait eu un autre depuis). Je n'ai rien à ajouter à ce que j'ai dit à cet endroit. C'était peu, c'était trop, et je n'ai rien à y ajouter. Heureusement il ne s'agit pas de dire ce qui n'a pas encore été dit, mais de redire, le plus souvent possible dans l'espace le plus réduit, ce qui a été dit déjà. Sinon on trouble les amateurs. Cela d'abord. Et la peinture moderne est déjà assez troublante en elle-même sans qu'on veuille la rendre plus troublante encore, en disant tantôt qu'elle est peut-être ceci, tantôt qu'elle est peut-être cela. Ensuite on se trouble soi-même, sans nécessité. Et on est déjà assez troublé, de nécessité, et non seulement par la peinture moderne, sans vouloir se troubler davantage, en essayant de dire ce qui n'a pas encore été dit, à sa connaissance. Car céder à l'ignoble tentation de dire ce qui n'a pas encore été dit, à sa connaissance, c'est s'exposer à un grave danger, celui de penser ce qui n'a pas encore été pensé, qu'on sache. Non, ce qui importe, si l'on ne veut pas ajouter à son trouble et à celui des autres devant la peinture moderne et autres sujets de dissertation, c'est d'affirmer quelque chose, que ce soit sans précédent ou avec, et d'y rester fidèle. Car en affirmant quelque chose et y restant fidèle, quoi qu'il arrive, on peut finir par se faire une opinion sur presque n'importe quoi, une bonne opinion bien solide capable de durer toute la vie. Et les opinions de cette sorte, faites pour résister aux siècles, ne sont pas à dédaigner, ne le furent sans doute jamais, même au premier Moyen Âge. Et cela semble être tout particulièrement vrai des opinions ayant trait à la peinture moderne, sur laquelle il n'est pas possible de s'en faire une, même fragile, par les méthodes ordinaires. Mais en affirmant, un beau jour, avec fermeté, et puis encore le lendemain, et le surlendemain, et tous les jours, de la peinture moderne qu'elle est ceci, et ceci seulement, alors dans l'espace de dix, douze ans on saura ce que c'est que la peinture

moderne, peut-être même assez bien pour pouvoir en faire profiter ses amis, et sans avoir eu à passer le meilleur de ses loisirs dans des soi-disant galeries, étroites, encombrées et mal éclairées, à l'interroger des yeux. C'est-à-dire que l'on saura tout ce qu'il y a à savoir sur la formule adoptée, ce qui constitue la fin de toute science. Savoir ce qu'on veut dire, voilà la sagesse. Et le meilleur moyen de savoir ce qu'on veut dire, c'est de vouloir dire la même chose tous les jours, avec patience, et de se familiariser ainsi avec la formule employée, dans tous ses sables mouvants. Jusqu'à ce que finalement, aux colles classiques sur l'expressionnisme, l'abstraction, le constructivisme, le néo-plasticisme et leurs antonymes, les réponses se fassent tout de suite, complètes, définitives et pour ainsi dire machinales. La sécurité esthétique et le sentiment de bien-être qui en résultent se laissent avantageusement étudier dans la société des peintres modernes eux-mêmes, qui vous diront, pour peu qu'on le leur demande, et même sans qu'on leur demande rien, en quoi exactement la peinture moderne consiste, et en quoi exactement elle ne consiste pas, mais de préférence en quoi exactement elle ne consiste pas, à toute heure du jour et de la nuit, et qui réduiront à néant tout ce qui résiste à cette démonstration en moins de temps qu'il ne leur en faut pour décrire un cercle, ou un triangle. Et leur peinture proprement dite, qu'il ne faut tout de même pas confondre avec leur conversation, porte avec allégresse la même marque de certitude et d'irréfragabilité. À tel point que des deux choses, la toile et le discours, il n'est pas toujours facile de savoir laquelle est l'œuf et laquelle la poule.

Nous apprenons à l'heure qu'il est, non seulement, par la bouche des crocodiles habituels, un œil plein de larmes et l'autre vissé sur le marché, mais par celle des connaisseurs les plus sérieux et respectables, que l'École de Paris (sens à déterminer) est finie ou presque, que ses maîtres sont morts ou mourants, ses petits maîtres aussi, et les épigones perdus dans les ruines des grands refus.

Cela doit signifier soit que l'effort, les efforts du dernier demi-siècle de peinture en France sont liquidés, les problèmes résolus, la route fermée, soit que l'affaire a tourné court faute d'exécutants. Ou il ne reste plus rien à faire dans le sens de ces efforts, ou ce qu'il reste à faire ne se fait pas, parce qu'il n'y a personne pour le faire.

Je suggère que la peinture des van Velde est une assurance que l'École de Paris (cf. l'heure de Greenwich) est encore jeune et qu'un bel avenir lui est promis.

Une assurance, une double assurance, car le même deuil les mène loin l'un de l'autre, le deuil de l'objet.

L'histoire de la peinture est l'histoire de ses rapports avec son objet, ceux-ci évoluant, nécessairement, d'abord dans le sens de la largeur, ensuite dans celui de la pénétration. Ce qui renouvelle la peinture, c'est d'abord qu'il y a de plus en plus de choses à peindre, ensuite une façon de les peindre de plus en plus possessionnelle. Je n'entends pas par là une première phase tout en épanouissement, suivie d'une seconde tout en concentration, mais seulement deux attitudes liées l'une à l'autre, comme le repos à l'effort. Le frisson primaire de la peinture en prenant conscience de ses limites porte vers les confins de ces limites, le secondaire dans le sens de la profondeur, vers la chose que cache la chose. L'objet de la représentation résiste toujours à la représentation, soit à cause de ses accidents, soit à cause de sa substance, et d'abord à cause de ses accidents, parce que la connaissance de l'accident précède celle de la substance.

Le premier assaut donné à l'objet saisi, indépendamment de ses qualités, dans son indifférence, son inertie, sa latence, voilà une définition de la peinture moderne qui n'est sans doute pas plus ridicule que les autres. Elle a l'avantage, sans être en rien un jugement de valeur, d'exclure les surréalistes, dont la préoccupation, portant uniquement sur des questions de répertoire, reste aussi éloignée de sa grande

contemporaine que les Siennois Sassetta et Giovanni di Paolo de l'effort en profondeur de Massaccio et de Castagno. Giovanni di Paolo est un obscurantiste charmant. Elle exclut également ces estimables abstrauteurs de quintessence Mondrian, Lissitzky, Malevitch, Moholy-Nagy. Et elle exprime ce qui est commun à des indépendants aussi divers que Matisse, Bonnard, Villon, Braque, Rouault, Kandinsky, pour ne mentionner qu'eux. Les Christ de Rouault, la nature morte la plus chinoise de Matisse, un conglomerat du Kandinsky de 1943 ou 1944, sont issus du même effort, celui d'exprimer en quoi un clown, une pomme et un carré de rouge ne font qu'un, et du même désarroi, devant la résistance qu'oppose cette unicité à être exprimée. Car ils ne font qu'un en ceci, que ce sont des choses, la chose, la choseté. Il semble absurde de parler, comme faisait Kandinsky, d'une peinture libérée de l'objet. Ce dont la peinture s'est libérée, c'est de l'illusion qu'il existe plus d'un objet de représentation, peut-être même de l'illusion que cet unique objet se laisse représenter.

Si c'est là le dernier état de l'École de Paris, après sa longue poursuite moins de la chose que de sa choseté, moins de l'objet que de la condition d'être objet, alors on est peut-être en droit de parler d'une crise. Car que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation ?

Il reste à représenter les conditions de cette dérobade. Elles prendront l'une ou l'autre de deux formes, selon le sujet.

L'un dira : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce qu'il est ce qu'il est. L'autre : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce que je suis ce que je suis.

Il y a toujours eu ces deux sortes d'artiste, ces deux sortes d'empêchement, l'empêchement-objet et l'empêchement-œil. Mais ces empêchements, on en tenait compte. Il y avait accommodation. Ils ne

faisaient pas partie de la représentation, ou à peine. Ici, ils en font partie. On dirait la plus grande partie. Est peint ce qui empêche de peindre.

Geer van Velde est un artiste de la première sorte (à mon chancelant avis), Bram van Velde de la seconde.

Leur peinture est l'analyse d'un état de privation, analyse empruntant chez l'un les termes du dehors, la lumière et le vide, chez l'autre ceux du dedans, l'obscurité, le plein, la phosphorescence.

La résolution s'obtient chez l'un par l'abandon du poids, de la densité, de la solidité, par un déchirement de tout ce qui gâche l'espace, arrête la lumière, par l'engloutissement du dehors sous les conditions du dehors. Chez l'autre parmi les masses inébranlables d'un être écarté, enfermé et rentré pour toujours en lui-même, sans traces, sans air, cyclopéen, aux brefs éclairs, aux couleurs du spectre du noir.

Un dévoilement sans fin, voile derrière voile, plan sur plan de transparences imparfaites, un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau. Et l'ensevelissement dans l'unique, dans un lieu d'impénétrables proximités, cellule peinte sur la pierre de la cellule, art d'incarcération.

Voilà ce à quoi il faut s'attendre quand on se laisse couillonner à écrire sur la peinture. À moins d'être un critique d'art.

La peinture des van Velde ressortit, libre de tout souci critique, à une peinture de critique et de refus, refus d'accepter comme donné le vieux rapport sujet-objet. Il est évident que toute œuvre d'art est un rajustement de ce rapport, mais sans en être une critique dans le sens où le meilleur de la peinture moderne en est une, critique qui dans ses dernières manifestations ressemble fort à celle qu'on adresse, avec un bâton, aux lenteurs de l'âne mort.

À partir de ce moment il reste trois chemins que la peinture peut prendre. Le chemin du retour à la vieille naïveté, à travers l'hiver de son abandon, le chemin des repentis. Puis le chemin qui n'en est plus un,

mais une dernière tentative de vivre sur le pays conquis. Et enfin le chemin en avant d'une peinture qui se soucie aussi peu d'une convention périmée que des hiératismes et préciosités des enquêtes superflues, peinture d'acceptation, entrevoyant dans l'absence de rapport et dans l'absence d'objet le nouveau rapport et le nouvel objet, chemin qui bifurque déjà, dans les travaux de Bram et de Geer van Velde.

« Peintres de l'empêchement » a été publié pour la première fois dans *Derrière le Miroir*, numéros 11/12, juin 1948.

OUVRAGES DE SAMUEL BECKETT



Romans et nouvelles

Bande et sarabande
Murphy
Watt (“double”, n° 48)
Premier amour
Mercier et Camier (“double”, n° 38)
Molloy (“double”, n° 7)
Malone meurt (“double”, n° 30)
L’Innommable (“double”, n° 31)
Nouvelles (L’expulsé, Le calmant, La fin) et Textes pour rien
L’Image
Comment c’est
Têtes-mortes (D’un ouvrage abandonné, Assez, Imagination morte imaginez, Bing, Sans)
Le Dépeupleur
Pour finir encore et autres foirades (Immobile, Foires I-IV, Au loin un oiseau, Se voir, Un soir,
La falaise, Plafond, Ni l’un ni l’autre)
Compagnie
Mal vu mal dit
Cap au pire
Soubresauts

Poèmes

Les Os d’Écho
Peste soit de l’horoscope et autres poèmes
Poèmes, *suivi de* mirlitonades

Essais

Proust
Le Monde et le pantalon, *suivi de* Peintres de l’empêchement
Trois dialogues

Théâtre, télévision et radio

Eleutheria
En attendant Godot
Fin de partie
Tous ceux qui tombent
La Dernière bande, *suivi de* Cendres
Oh les beaux jours, *suivi de* Pas moi

Comédie et actes divers (Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans paroles I, Acte sans paroles II, Film, Souffle)

Pas, *suivi de* Quatre esquisses (Fragment de théâtre I, Fragment de théâtre II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique)

Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où)

Quad et autres pièces pour la télévision (Trio du Fantôme, ... que nuages..., Nacht und Träume), *suivi de* L'épuisé *par Gilles Deleuze*

Cette édition électronique du livre *Le Monde et le Pantalon, suivi de Peintres de l'empêchement* de Samuel Beckett a été réalisée le 11 février 2014 par les Éditions de Minuit à partir de l'édition papier du même ouvrage

(ISBN 9782707313348, n° d'édition 5362, n° d'imprimeur 130353, dépôt légal mars 2013).

Le format ePub a été préparé par ePagine.

www.epagine.fr

ISBN 9782707330505